

A PASTORAL DE LACOUÉ-LABARTHE

Sérgio Medeiros

No conto que abre o seu *Bestiário*, de 1951, o escritor argentino Julio Cortázar conta que na “Casa tomada” (é o título do conto) vivia um casal de irmãos. Enquanto a irmã tricota, o narrador se precipita para fechar uma porta de carvalho:

Irene estava tricotando em seu quarto, eram oito da noite e, de repente, lembrei-me de pôr ao fogo a chaleirinha do mate. Fui pelo corredor até chegar à porta entreaberta de carvalho, e dava volta ao cotovelo que levava à cozinha quando escutei algo na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como um tombar de cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando o corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, puxei o grande ferrolho para maior segurança.

A parte dos fundos estava tomada. O casal de irmãos, no entanto, continuou morando na parte livre da casa. Um dia, porém, ambos tiveram de fugir para a rua, definitivamente. Os dois não tiveram tempo de levar consigo seus pertences, mas cuidadosamente fecharam a porta da frente. A casa, agora, era inabitável.

A casa tomada (com seus ruídos surdos ou estridentes, que atestam essa condição) ecoa em muitas outras moradias fantásticas ou ameaçadoras da literatura. Numa das historietas desse vasto painel nonsense, *463 Tisanas* (2006), da escritora portuguesa Ana Hatherly, lemos, já na abertura do livro, o encontro com o outro, o ocupante de uma propriedade tomada. Entra-se sem aviso na casa tomada, que seu proprietário não tivera o cuidado de fechar à chave, como acredito tenha feito o narrador de Cortázar: “A criança passeia pelo campo. Pára diante de um portão entreaberto. É o portão de uma grande quinta. A criança entra. Lá dentro está um cão enorme.” O outro, nesse universo aparentemente idílico da pastoral, é tão-somente um cão prosaico. Nada mais do que isso? Diria que não.

Poderia multiplicar exemplos de situações semelhantes (moradias tomadas, enganosamente acolhedoras e quietas). Citarei, por exemplo, para voltar à tradição na qual Cortázar se insere, o conto “There are more things”, de

Jorge Luis Borges, incluído na coletânea *O livro de areia* (1975), que descreve o outro como um *alien*. Mas ainda é a “tisana” de Ana Hatherly, cujo sutil estranhamento dialoga com a atmosfera fantástica do conto de Cortázar, que desejo evocar aqui: considero-o uma porta de entrada para a ficção de Philippe Lacoue-Labarthe, reunida em seu livro *L’“Allegorie”*, publicado em 2006. Seus textos de ficção foram escritos, na verdade, entre 1967-68, mas permaneceram desde então inéditos, porque o editor que deveria publicá-los, na época, desistiu de levar avante o projeto. Os textos foram então abandonados e só divulgados décadas depois, quando seu autor já era filósofo consagrado.

Escolherei desse livro, desse grande livro, que não me canso de reler, o conto “Un animal, un chien”. Vejamos o que diz esse breve relato, numa tradução de minha autoria:

O que respira no fundo do quarto, na obscuridade – o que respira suavemente e, no entanto, quase não se move, imagina-se ao entrar que deva ser um animal, um cão. Mas não se vê o brilho de seus olhos e apenas se distingue uma massa escura estendida, meio oculta, a qual deve ser seu corpo.

Sem dúvida, não se esperava um verdadeiro latido – mas que rosnasse ao menos de maneira surda ou que a sua respiração ofegante ficasse por um momento algo alterada ou se detivesse – se fosse um cão. De qualquer maneira, é atroz sentir-se olhado assim e permanecer imóvel, na parte menos escura do quarto, diante dessa janela onde brilha ainda um céu de um alaranjado crepuscular. Mas quem saberá jamais se está sendo visto? Teme-se fazer um movimento, retém-se a respiração. É possível que não se tenha ainda chamado a sua atenção; que ele esteja dormindo ou ocupado com alguma coisa. Resta saber se agora ter-se-á ousadia de retirar-se dali, de fugir.

Mas, pouco depois, quando o corpo estendido ali adiante começa a mexer-se e alguns gemidos se fazem ouvir, recua-se precipitadamente, abre-se a porta para fugir, enquanto que gritos, de fato inumanos, soam por toda a casa.

Assim como na “tisana” de escritora portuguesa, também nas ficções de Lacoue-Labarthe é perceptível um clima de *pastoral*, evocando, digamos, a vida no campo, mas num cenário contemporâneo, apropriado à deriva do zagal pós-moderno, digamos assim, que perambula por vastas áreas onde despontam casas abandonadas ou habitadas por seres estranhos, como o cão sublime ou informe, “irrepresentado” no relato acima.

Nesta breve discussão da ficção do escritor francês, empregarei o termo “pastoral” não apenas, ou nem tanto, na acepção de “campestre, pastoril”, mas, sim, na acepção mais especializada de apresentação dramática, inspira-

da em “argumento lendário ou pastoral”, que antecedeu e preparou (aliava canto com recitação) o surgimento da ópera, na Itália. As partituras musicais sobre poesia pastoral remontam, na verdade, ao século XIII e foram feitas por trovadores, segundo o *Dicionário Grove de música*. A maioria das primeiras óperas bebeu nessa fonte.

De fato, nos textos ficcionais de Lacoue-Labarthe há muito de teatro e de ópera, como comentarei. Quanto mais morta está a ópera, mais ela floresce, segundo a fórmula de Mladen Dolar, apresentada no livro sobre o assunto que ele assina com Slavoj Žižek, *Opera's second death*. A “ópera” perdida de Lacoue-Labarthe, sua pastoral abandonada, ressurgiu ou voltou à cena com inegável frescor, comprovando o ditame acima.

Expressões inequívocas sugerem que estamos, no ato de ler as “alegorias” de Lacoue-Labarthe, realmente assistindo a uma recitação cantada ou a uma representação dramática: elas se sucedem no texto, fazendo do leitor espectador de uma montagem musical ou teatral, dentro da antiga tradição da pastoral, acrescento eu. Eis alguns exemplos, na ordem de seu aparecimento: “Théâtre sans personnages,/ tragédie sans protagonistes”; “... et la cantatrice fait un pas en avant”; “On vient cependant de baisser le rideau”; “La scène”; “Puis, tous trois, ils s’inclinent, donnant ainsi le signal de la fin de représentation”; “L’ombre se fait sur la scène”; “La distance favorise les personnages”; “Ils sont un peu loin pour qu’on distingue exactement les paroles qu’ils prononcent”. O texto que abre o livro, “Ouverture”, está explicitamente estruturado como composição musical, trazendo os seguintes subtítulos, que ordenam os seus vários fragmentos: *récitatif, air, quatuor, duo...*

Vejamos a seguir alguns sons e cenários da natureza, descritos por Lacoue-Labarthe, que evocam o mesmo universo (sem se confundir, porém, com ele) que encontramos, por exemplo, na Sinfonia *Pastoral* op. 68 de Beethoven, com seu campo fértil sobre o qual desaba tempestade assombrosa: “Parfois, le soir on penetre dans un jardin clos depuis longtemps”; “c’est la fin de l’été, dans un pays de montagne”; “du bruissement confus de la lumière parmi l’herbe couchée”; “À la limite d’un champ depuis longtemps labouré”; “Le silence est alors insoutenable”; “Mais l’orage n’éclate pas”; “l’éco vague de l’incessant passage des animaux”; “(l’herbe soudain très légère, la pierre aussi peu rugueuse que l’air)”; “on a effectivement envie de marcher, de parcourir ce paysage avenant et l’on se persuade assez facilement qu’il n’y a rien à craindre, qu’il ne peut rien arriver”; “on franchit le seuil d’une demeure laissée à l’abandon”; “On vient ici, non pour célébrer une demeure, un jardin, surtout pas, mais parce que l’on s’est égaré”; “Mais sortir du jardin (malgré

tout) s'avère pratiquement impossible"; "Le vent souffle: il couche l'herbe par ondes successives; ou bien il fait voler en tourbillons une poussière pâle aussi peu dense que la brume".

Quando uma cidade sem nome é mencionada, ao fim do périplo pelo campo, pela planície e pelas montanhas, trata-se quase de um labirinto onde os viajantes se perdem. (A descrição desse cenário empoeirado e desértico, ou tendendo ao deserto, lembra certas passagens famosas de Flaubert, como, por exemplo, as descrições que enquadram os monólogos de Santo Antão.) Mas não se trata de uma cidade povoada, viva, moderna ou contemporânea. É antes uma cidade desolada, lendária ou mítica ("quelle fable, quelle histoire invraisemblable"; "cette existence délirante"), que lentamente se desfaz, se apaga, pois já reina em certos lugares o vazio: "On s'y aperçoit quand même bien que la ville a été plus ou moins désertée. D'ailleurs il souffle un vent violent qui soulève une sorte de poussière."

Eis a conclusão desse retrato catastrófico: "Au détour d'une rue, nous venons de traverser tout un quartier en ruines." Então os personagens abandonam a cidade paralisada e labiríntica, voltando para o campo: "La campagne, elle aussi, est luisante de pluie, mais plutôt sombre sous le ciel d'orage." A sinfonia de Beethoven que mencionei é também uma obra sobre o campo e a tempestade, mas, depois do temporal, o sol retorna e o canto pastoral, que conclui a peça musical, celebra a alegria. Nas ficções de Lacoue-Labarthe, o campo e as moradias solitárias têm algo de inquietante e ameaçador: o informe ou irrepresentável dorme nas ruínas ou no quarto abandonado, conforme vimos. O espaço da pastoral foi tomado pelo outro, o estranho, que faz os mesmos ruídos que ouvimos no casarão de Cortázar. O estranho gera uma tempestade e uma fuga ("le départ, peut-être précipité"): o grande cão sublime despertou e emitiu gritos inumanos, amedrontadores. Não há epílogo apaziguador, um canto pastoral de agradecimento. Cai o pano, simplesmente, a representação se conclui sem alterar esse cenário obscuro ou ainda chuvoso, abalado pela tempestade.

Não podemos nos esquecer que o tema do encontro amoroso faz parte da tradição da pastoral, como sucede, para ficarmos no universo da música, caro a Lacoue-Labarthe, na *Sinfonia fantástica* de Berlioz, que retrata a paixão insatisfeita. Daí a atuação de casais na alegoria pós-moderna de Lacoue-Labarthe, para os quais, no entanto, como num texto de Beckett, não há mudança, há separação. "Au centre de la prairie, les dormeurs reposent", contudo, como estamos prevenidos, o desastre sobrevirá, quaisquer que sejam as circunstâncias e o estilo, a fábula (enredo) e o cenário. Essa é a fata-

lidade da pastoral pós-moderna (e da própria ópera, tema pós-moderno por excelência, segundo Dolar e Zizek): “Il faut obéir et se séparer, les personnages, quelque héroïsme qu’ils aient manifesté, fussent-ils dieux, sont forcés de mourir, (...)”.

Nessa pastoral diretamente ligada ao mundo do palco não se lêem/ouvem diálogos, antes murmúrios, ou gritos inumanos, terríveis. Essa pastoral é também ópera, ou pré-ópera, então se ouvem nela cantos misteriosos. Um exemplo eloqüente dessa característica da ficção de Lacoué-Labarthé é que, embora os personagens falem entre si, nós não captamos plenamente o que eles pronunciam: “Du reste, parlent-ils vraiment?” Parece que estamos muito distantes do palco. Mas não temos certeza disso. A que tipo de espetáculo assistimos? Talvez os atores estejam cantarolando baixo, cochichando, apenas suspirando e rindo com discrição: “Ne chanteraient-ils pas plutôt, et ces chuchotements que l’on perçoit à peine, ces rires cristallins mais vite étouffés, ces brefs éclats de voix, ces soupirs, – cette vague rumeur qui s’ébauche à travers eux et les contient, ne serait-ce pas plutôt une musique?”

Na pastoral de sombras e apagamentos há pelo menos um personagem com perfil definido e nome próprio: Jeanne, sozinha em seu quarto esqualido e insalubre: “Jeanne est assise: c’est la même chambre, où il fait froid. La fenêtre est ouverte.” Nesse relato sobre a “dépossession” – uma longa, serena e desesperadora descida aos infernos, conforme explica o próprio escritor –, um elemento assombra o cenário: a janela. Palco, tela de cinema, sempre aberta para um mundo cinza, escuro, úmido. A janela da pastoral recorda outras tantas janelas da literatura que também se abrem para o vazio: a janela do moribundo no hospital (Mallarmé), a janela dos sobreviventes de uma hecatombe universal (Beckett), a janela da criança que não será mais consolada pelos pais (Blanchot). É através da janela que nós, sentados na platéia, podemos ver essa personagem da *waste land*, Jeanne, com seu rosto imóvel, como petrificado. Estamos diante de uma *larva*, máscara e espectro, segundo Agamben, que aplica o termo latino a um outro contexto. Larva disforme, que não canta, mas pronuncia algumas palavras que a platéia não distingue bem: “Mais dans la chambre, on entend l’écho muet de ses paroles – quelques mots prononcés par lassitude ou fureur brève –, ce murmure à peine audible qui précède infiniment, sur quoi s’achève infiniment notre fragile pouvoir de parler.”

Bela e monstruosa, numa casa tomada pelo frio e pela chuva (a toalete dos mortos não demanda água morna), Jeanne se parece a algum animal... A uma larva envelhecida? (Metáfora do desaparecimento para si mesmo,

como disse Badiou a propósito de um personagem de Beckett.) A um inseto kafkiano? Porque, na pastoral de Lacoue-Labarthe, ela (mulher e larva, mulher-larva, mulher-inseto e mulher-espectro, simultaneamente) “est un très ancien personnage *fabuleux*, dont on ne doit pas trop parler, qu’il est interdit de nommer, *parce qu’il est toujours trop tard*”.

Um apagamento, e o apagado não retorna mais. Como não se retorna mais à casa tomada. A criança, zagal ou zagala, andando pelo campo, encontrará a porta entreaberta e o cão sublime lá dentro da quinta, aparentemente adormecido ou distraído.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lúcia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- CONDE DE HAREWOOD (org.). *Kobbé: o livro completo da ópera*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.
- COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*, volume II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. *As tentações de santo Antônio*. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HATHERLY, Ana. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.
- LACOE-LABARTHE, Philippe. *L'“Allégorie” suivi de Un commencement* (par Jean-Luc Nancy). Paris: Galilée, 2006.

- LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*, volume I e II. Vários tradutores. Bauru: Edusc, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1992.
- NANCY, Jean-Luc *et al.* *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- PONGE, Francis. *La rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1976.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ZIZEK, Slavoj e DOLAR, Mladen. *Opera's second death*. Nova York e Londres: Routledge, 2002.

Resumo: As narrativas de ficção que o filósofo francês Phillipe Lacoue-Labarthe publicou no século XX aliam a música (sinfonia e ópera) ao drama, a fim de introduzir o leitor na “pastoral inumana”, uma experiência literária bastante original.

Palavras-chave: Ficção; Pastoral; Drama; Música.

Abstract: The last century fiction tales written by the French philosopher Lacoue-Labarthe combine music (Symphony and Opera) and drama in order to introduce the reader to the “inhuman pastorage”, a hybrid literary experience of powerful originality.

Key-words: Fiction; Pastorage; Drama; Music.

